



**HAL**  
open science

## Devant l'acteur. La frontalité en question

Louis Dieuzayde

► **To cite this version:**

Louis Dieuzayde. Devant l'acteur. La frontalité en question. Incertains regards. Cahiers dramaturgiques., 2021, 11, pp.79-90. hal-04639190

**HAL Id: hal-04639190**

**<https://hal.science/hal-04639190v1>**

Submitted on 8 Jul 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License

## IMPORTANT

Dès la publication de l'ouvrage collectif auquel vous avez contribué, les PUP vous autorisent à publier le tiré à part « éditeur » qu'elles vous transmettent uniquement sur une plateforme de science ouverte publique (HAL).

Sur une plateforme privée (Academia, ResearchGate etc.), merci de ne faire figurer que le lien vers HAL.

Les PUP vous conseillent de choisir la licence CC-BY-SA pour la protection de votre travail, en conformité avec les recommandations d'OpenEdition Books.

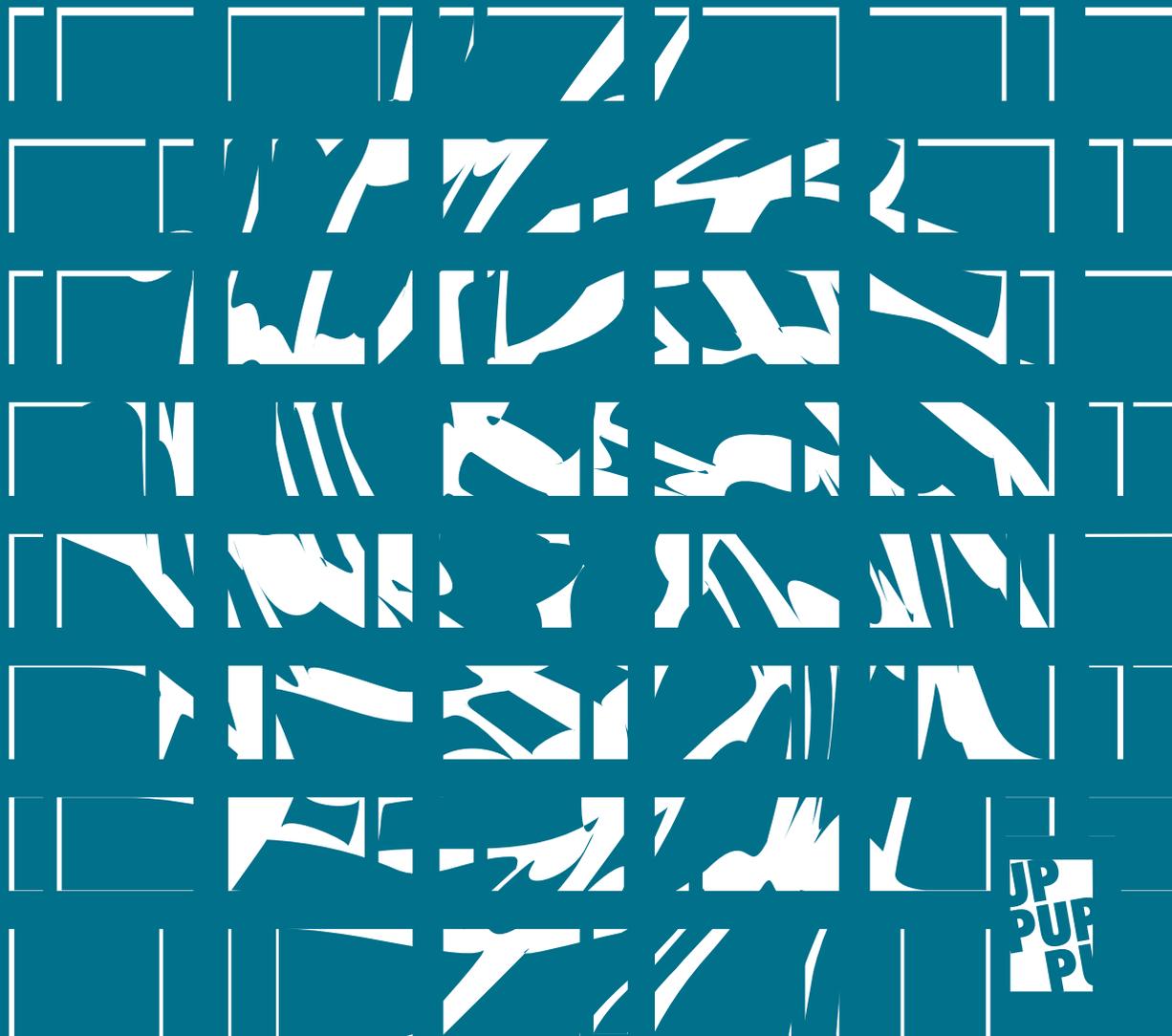
Nous vous remercions.



certains  
regards

Cahiers dramaturgiques

## La frontalité... et l'effet Méduse



JP  
PUP  
PU

# Devant l'acteur

## La frontalité en question

Louis Dieuzayde  
Maître de conférences en arts de la scène, Aix-Marseille Université, LESA (EA 3274),  
Aix-en-Provence, France

« Un état singulier de l'inquiétude humaine se traduit par ce mot : voir venir. [...] On voit venir. Quoi ? On ne sait. Qui ? On regarde. »  
Victor Hugo, *L'Homme qui rit*

Depuis quelques décennies, l'acteur semble à tel point contraint à jouer de face, en toute frontalité, que ce phénomène est sans doute devenu l'une des marques majeures du théâtre contemporain. Peut-être est-ce d'ailleurs cette frontalité-même qui a donné lieu aux recherches scéniques parmi les plus radicales, celles qui ont incontestablement fait avancer le travail de l'acteur en poussant ce dernier dans les retranchements de l'exercice de son art. Cependant, au-delà de ces démarches exploratoires si fécondes, cette forte tendance à la présence frontale, devenue une convention insistante et s'instaurant souvent comme une figure imposée, ne tend-t-elle pas à épuiser les ressources du jeu de l'acteur, à le réduire à l'image de son être-là, à le condamner à une sorte de relation directe avec les spectateurs oblitérant les puissances de l'énergie fictionnelle comme celles de sa transformation poétique et physique ? Quelles sont au juste les inductions textuelles, performatives et peut-être également imaginaires qui ont concouru historiquement à cette frontalité paraissant désormais quasiment obligatoire ? Quelles problématiques pose-t-elle en fait plus précisément ? Et enfin par quelles voies certaines propositions scéniques tentent-elles de fracturer cet usage et d'inventer dans le langage du plateau de pertinentes obliquités.

Il s'agit ainsi de mettre la frontalité ou bien la facialité de l'acteur en procès en cernant ce qui a produit l'instauration de ce qui s'apparenterait à un « dogme », dans sa force créatrice comme dans son épuisement formel, puis de s'attacher à quelques exemples scéniques d'insoumission tentant un autre agencement de l'inscription actorale.

### 1 Frontal, facial

Dans un article fondamental sur cette question, avec lequel il faut donc discuter, Denis Guénoun part de son observation de metteur en scène afin de schématiser la dialectique de la face et du profil telle qu'il la surprend à l'œuvre dans le jeu d'un acteur seul en scène.

- 1 Denis Guénoun, « La face et le profil » in *Actions et acteurs. Raisons du drame sur scène*, Paris, Belin, collection « L'Extrême contemporain », 2005, p. 11-12.
- 2 Dans la note 7, p. 14, l'auteur renvoie en fait à un autre article du même volume qui entreprend de problématiser, au travers du couple conceptuel action/passion, la notion-même d'acte de l'acteur : « De Proust à Novarina : les actes des acteurs » in *Actions et acteurs, op. cit.*, p. 121-149.

La scène me parut entraîner, par la seule disposition de sa machine, une pratique entièrement aimantée, monofocale, toute livrée ou délivrée d'un côté : toute entière de face [...] [Puis] je repérai la seconde énergie en voyant l'acteur seul, par un besoin vital de suspendre l'adresse directe, disposer son corps de profil, pour interpeller un interlocuteur présent ou absent, peu importe, mais surtout pour silhouetter sa propre figure, dessiner graphiquement la ligne de son appareil physique, pour faire image. Car l'adresse n'est pas la seule puissance de la scène. La scène n'est pas une tribune. Si prioritaire soit-elle, l'adresse doit s'alléger par moments pour s'ouvrir à une autre formule scénique, celle du dessin, de la figure, de l'image. Un acteur ne joue pas toujours, poitrail dégage, en s'offrant à l'immédiateté frontale de la salle comme le héros aux salves du peloton. Il lui faut aussi cette surprenante façon de se retirer du don de la face, pour extraire et abstraire une disposition de lignes, proposer au regard le silhouettage, la mise en figure, le croquis du corps. [...] La scène produit et alimente l'alternance de ces ressources : faciale et latérale. On pourrait défendre que le jeu est *jeu* de ces deux composants, qu'il n'est jeu qu'en faisant jouer l'une avec l'autre ces deux puissances du plateau : frontale et figurale, adresse et image – la face et le profil<sup>1</sup>.

Instruisant la question en termes de jeu de forces, Denis Guénoun analyse ainsi une force première qui dirige l'acteur vers le public, en sa présence et son adresse, et une force seconde qui le réoriente latéralement, créant selon lui de la figure et de l'image mais enclenchant surtout de la fiction qu'elle soit celle, écrite, de l'action dramatique de la fable ou celle que façonne l'acteur dans son propre cheminement sensible et imaginatif.

À lire ces phrases, initialement prononcées lors d'une communication en 2004, on peut être frappés par la petite révolution qui s'est opérée depuis lors. Le battement dialectique si bien décrit et dont l'évidence semble si juste s'est apparemment comme désynchronisé au profit d'une intensification de l'exposition faciale localisée souvent en outre sur le front de l'avant-scène. Le jeu de l'acteur ne battrait plus qu'au-dedans et au-devant de lui-même, telle en serait du moins la tendance. Le devenir-figure de même que le devenir-image, potentialisés au sein de son processus de travail, se seraient mis à se tramer directement dans le face-à-face de l'acteur avec les spectateurs, au cœur d'une présence d'une certaine manière surexposée et de moins en moins active dans le sens « traditionnel » de l'action scénique. C'est d'ailleurs ce que pointe l'auteur dans une des notes de bas de page, en évoquant une bascule de *l'action vers la passion*<sup>2</sup>, épinglant sans doute, à sa manière, par le concept de « passion », une part de ce déplacement du centre de gravité vers la frontalité. La passion dont il s'agit serait celle du langage dans le sens où l'action de l'acteur se focaliserait tout entière dans la rencontre au sommet avec une langue poétique et son processus d'altération, où l'enjeu principal serait d'agir la réception de la langue, mais peut-être s'agit-il tout aussi bien de la passion de la présence en scène elle-même, prise dynamiquement dans le présent mouvant de sa littéralité, au présent de son apparaître.

Dans cette double passion du langage et de la présence, la topologie de l'acteur se reconfigure inévitablement alors dans sa vectorisation externe comme dans sa motivation interne. Dans de nombreux cas, n'est-ce pas d'ailleurs la salle, l'espace nimbé d'obscurité des spectateurs, qui de simple lieu d'adresse devient également une ligne de fuite fictive, un point-ressource des visualisations mentales et imaginatives que l'acteur envisage et

dévisage ? Ce qui se jouait auparavant dans le recours à la latéralité en termes de suspension, rétention, transition et nouvelle inflexion de jeu se fabrique peut-être essentiellement maintenant devant l'acteur, rivé à cette dominante formule scénique. Par ailleurs, le terme de passion, introduit par Denis Guénoun, n'invite-t-il pas à une étonnante mise en relation de la frontalité actorale avec le dispositif de la Sainte Face, image radieuse du corps et du visage du Christ impérativement vue de face et en énigme<sup>3</sup> ?

Il semblerait que ce modèle patiemment conçu par les Pères de l'église, culminant dans l'icône byzantine, qui conjugue le visible et l'invisible, la face et l'énigme, l'image et le Verbe en en produisant une *économie*, ne soit pas sans pertinence analogique pour penser la facialité « maximum » qui façonne souvent l'angle de travail de l'acteur sur la scène actuelle. L'expression « de face et en énigme » paraît même particulièrement éloquente pour appréhender dans nombre de spectacles le choix scénographique de l'inscription de l'acteur tout comme la phénoménalité qui s'en dégage parfois : involutions, creusements et mises à l'épreuve en pleine face des dimensions convoquées par le texte, qu'il soit issu d'une œuvre d'une écriture de plateau. Quitter le profil, c'est dans une certaine mesure quitter la fiction et ses ombres, évincer l'illusion, déchirer le contrat du faire-semblant ou bien remettre tout cela en jeu, en chercher de nouvelles déclinaisons dans l'orientation frontale.

De cette inflexion, certains metteurs en scène ont su explorer une grande étendue de l'expérience qu'elle permet. Si ce qu'on a appelé la « vague flamande », maintes fois commentée<sup>4</sup>, a largement accentué ce phénomène, viennent également à l'esprit quelques autres séances théâtrales remarquables. Tout le théâtre de Valère Novarina ou presque se concentre sur l'exposition faciale puisque de façon quintessentielle l'acteur est animé par la nécessité non de jouer des scènes fictives mais de délivrer la langue et d'aller le plus loin possible dans sa mise à nu. Ainsi écrit-il : « Aux enfermés dans les murs d'image, le théâtre doit revenir parler dans les yeux. <sup>5</sup> » Les dernières réalisations de Claude Régy, particulièrement *Brumes de Dieu* et *La Barque le soir*, sculptent par la lumière et le son l'épiphanie d'un acteur en avant-scène et le livrent implacablement à la mise en vue de son voyage mental et somatique dans les infinis recoins du texte. Dans *Médée-matériau* d'Heiner Müller, mis en scène par Anatoli Vassiliev, Valérie Dréville vient s'asseoir face aux spectateurs et, formée dans une certaine technique verbale, imprime à son énonciation un trajet horizontal, rend la parole agissante en contrôlant sa vitesse, en transformant les mots en objets et en les faisant choir au-devant d'elle<sup>6</sup>. L'actrice suit d'ailleurs un conseil de Vassiliev qui s'avèrera précieux, dit-elle, pour cette représentation-là comme pour d'autres : « Penses que tu ne joues pas pour le public, mais que tu exerces ton art en présence du public<sup>7</sup>. »

Dans le théâtre plastique de Roméo Castellucci, de fréquentes images scéniques viennent suspendre le flux des corps en scène ; elles figent frontalement un des acteurs dans un laps de temps conséquent et provoquent de la sorte comme une dilatation de cette présence épinglée ; ce faisant, elles rendent simultanément perceptibles le regard qui part de cette présence comme celui du spectateur qui s'attache à ce corps aux prunelles ouvertes et

3 « Personne de la Trinité, le Christ est *prosopon*, regard et front de Dieu. Il s'est montré frontalement. C'est lui qui a transmis sa Face. [...] Désormais, non seulement le face-à-face est possible, mais il est une obligation doctrinale et le signe de la Rédemption. Le Christ ne doit jamais être représenté de profil. [...] L'icône montre la personne pleinement réalisée et ouverte [...] C'est pourquoi une des règles fondamentales de la représentation iconographique est la frontalité. Une icône représente quelqu'un de face. [...] Le profil est déjà une absence. Ou une domination. » Marie-José Mondzain, « Juif, face et profil », in *Image, icône, économie*, Paris, Seuil, 1996, p. 261 et 263.

4 Cf. La vague flamande : mythe ou réalité ? Dossier sous la direction de Josette Féral et Christian Biet, in *Théâtre/Public* no 211, Gennevilliers, 2014.

5 Valère Novarina, *Pendant la matière*, Paris, P.O.L., 1991, p. 10.

6 Une indication de Vassiliev : « Tu dois faire deux choses simultanément : le son devant toi et chaque mot comme une pierre. » Valérie Dréville, *Médée-matériau. Journal de travail*, Arles, Actes Sud-Papier, collection « Le temps du théâtre », 2018, p. 127.

7 *Ibid.*, p. 116.

- 8 Sur l'œuvre de ce metteur en scène, qu'on me permette de renvoyer à mes propres analyses : « *La Peine* de François-Michel Pesenti. Un regard révolutionné de l'autre », *Incertains Regards*, n°9, Arts et perspectives révolutionnaires, PUP, 2020, p. 51-61.
- 9 Lire à ce sujet : Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2013.
- 10 Mettre au carré signifie le fait de multiplier un nombre par lui-même.
- 11 Josette Féral et Edwige Perrot approchent dans ces termes le moment où la présence devient performative. « De la présence aux effets de présence » in Josette Féral (dir), *Pratiques performatives. Body Remix*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 21.

fixes : croisement des regards, interrogation en acte dérèglant la vue-trop-sue-de-l'autre et auscultant le conflit latent et fondamental entre la consommation visuelle qui jouit de l'objet et l'émancipation pensante du regard à même de se lever au sein de ce vis-à-vis.

Enfin, pour clore provisoirement ce succinct aperçu, les recherches théâtrales des trois derniers travaux de François-Michel Pesenti radicalisent au plus haut point le dispositif même du face-à-face des acteurs et des spectateurs qui devient l'enjeu de la dramaturgie entière du spectacle ; particulièrement dans *La Peine* où le metteur en scène purge les présences scéniques de ces « gens en peine » de presque toute action signifiante, les met comme à sec et les fait se tenir impassibles et sereinement opaques devant le public, tels des « cristaux présents » comme sondés sous la scansion aux échos becketttiens d'une phrase chantée par Gérard Manset : « Attends que le temps te vide<sup>8</sup>. »

Mais d'où vient au juste cette passion contemporaine pour la frontalité qui semble donc si prégnante ?

Si l'on en cherche les motifs, surgissent bien sûr dans un premier temps les mutations des textes théâtraux : l'érosion de l'instance du personnage tout autant que celle de la fable et, dans de nombreux cas, celle du dialogue. L'effritement de ces trois données dramatiques produisent de façon décisive une dé-dramatisation en règle de ce qui sous-tendait le jeu de l'acteur comme de la phénoménalité subjectivée dans laquelle il apparaissait et agissait sur le plateau. Démuni d'une identité fictive substantielle ou à peine couvert par la constitution parfois infra-mince d'une figure, délesté de l'épaisseur d'une situation dramatique dictant des actions scéniques évolutives, souvent privé d'une relation dialogique, d'un échange processuel de répliques avec un partenaire, l'acteur est irrésistiblement poussé à quitter la latéralité et le jeu de profil pour s'adresser frontalement aux spectateurs. Et même si un échange dialogique est à l'œuvre, il se pratique fréquemment de façon faciale, chaque acteur travaillant sur le rebond de la parole au travers de la salle. *Jardin des Reliques*

Si les écritures théâtrales ont négocié ainsi d'elles-mêmes un tel virage, sans doute a-t-il été accompagné par l'aspiration performantielle qui a soufflé dans le même temps sur le travail proprement scénique. Car sans doute y-a-t-il eu un effet de contamination du plateau par les performances d'ordre poétique mais également d'ordre physique voire conceptuel<sup>9</sup>. Ligne de tension à la fois endogène et exogène au théâtre, l'essor performatif tend à brutaliser les formes (les images scéniques comme la présence, le corps et la voix) pour en extraire l'énergie de certaines particules élémentaires ou bien tend à mettre ces mêmes énergies pour ainsi dire « au carré » dans l'acception mathématique du terme<sup>10</sup>. Soit l'action est poussée à bout et confine à l'exploit, devenant un acte qui déchire peu ou prou la texture ludique, soit elle est extrêmement contenue, résorbée et donne à alors à penser dans « l'émanence » de sa rétention. *Performer* peut s'entendre comme un antonyme de *jouer* mais rien n'est moins sûr. Performer au théâtre peut signifier le fait de porter directement le drame au sein du jeu, d'en autonomiser et d'en dilater à vue certains composants ; un tel drame perceptif enraye alors la chaîne habituelle qui part de la sensation pour forger une représentation<sup>11</sup>, il entrave ce cheminement et densifie l'acte même de *faire*, chez l'acteur, et de *percevoir*,

chez le spectateur, dans une dimension que l'on pourrait dire intransitive : ce qui se présente ainsi tente de toute force de ne pas être soluble dans la clôture d'une représentation<sup>12</sup>. On imagine bien dès lors que cette mise en drame de la perception du jeu nécessite une exposition maximale privilégiant la frontalité.

Enfin, au-delà ou en-deçà de la scène artistique, il est difficile de ne pas songer à l'engouement de nos contemporains, stimulé par le commerce des réseaux sociaux, pour l'exposition de soi, la tentation du témoignage et toutes les formes adoptées pour mettre en scène son apparition écranique. Une inflation des images du moi s'est ainsi réalisée sous l'induction des technologies, favorisant une gestion marketing de son être et participant à une nouvelle tyrannie des visibilitées<sup>13</sup>. Pourtant, certains spécialistes analysent une part de ces mêmes phénomènes, notamment ceux des blogs, en termes de dépliement de soi, de construction à vue de son existence, d'insertion de décalages avec les assignations sociales, d'expérience de soi comme sujet dans ce qui se livre et se délivre, susceptibles de créer de la sorte des lignes de fuite et un espace potentiel de subjectivation<sup>14</sup>. Cette inclination à l'ostentation, malgré ou du fait de sa duplicité, hante forcément les propositions théâtrales qui les dupliquent, les répercutent et, pour les plus pertinentes, les interrogent et les problématissent.

La facialité actuelle pourrait ainsi résulter de l'articulation de ce triple penchant hétérogène (mutations textuelles, esprit performatif, présentation de soi), poussant la scène à privilégier le vis-à-vis de l'acteur au spectateur comme le lieu majeur d'une investigation dramaturgique du sujet contemporain. Telle est du moins l'hypothèse formulée qui mériterait, certes, d'être étayée bien davantage.

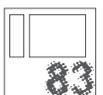
Quoiqu'il en soit, si certaines démarches théâtrales ont fait de cette configuration actorale l'endroit d'une véritable recherche et d'un renouvellement du jeu, combien de spectacles ont-ils reproduit sans hésitation ni résistance cette donnée scénique ? Inspirés par ces expériences, ils sont nombreux à en avoir adopté le vocabulaire et la syntaxe sans parvenir à en développer la dynamique interne. Brisant la polarité de la face et du profil, se méfiant des jeux de la ressemblance mais peut-être aussi de ceux de la *semblance* des actions humaines se déployant dans l'espace, ils attachent l'acteur au piquet de l'avant-scène en position de porte-parole ou de témoin pendant que la scène médiane, derrière lui, s'impressionne de fugitives, elliptiques ou décharnées actions scéniques censés figurer des moments de ce qui est dit ou bien s'en faire l'écho lointain et fantasmé, l'évocation passagère. Cette manifestation actorale ainsi réduite réclame comme d'elle-même deux éléments principaux qui la supportent bien souvent : le micro qui amplifie la voix et lui donne une chair singulière dans l'espace acoustique, la projection de vidéos qui ouvre le lointain et produit une perspective par la diffusion d'images fixes ou animées. L'audible et le visible sont donc augmentés et comme intrigués mais surtout ils construisent possiblement d'autres partenaires de jeu à l'acteur, quoique menus, par la transformation du volume de son énonciation et par les arrière-fonds appelés par sa parole ou du moins en interaction avec elle, qu'ils soient imagés par des projections ou figurés de façon étique. Même si les

12 Dans *La Parole muette*, Jacques Rancière analyse, semble-t-il, un mécanisme du même ordre :

Puissance d'un voir qui n'est plus au service d'une représentation, mais qui s'affirme pour lui-même et vient se mettre en travers de la logique narrative comme de la morale de la fable. Le principe symbolique se retourne alors : le symbole qui fait parler toute chose, le symbole qui met partout du sens retient ce sens sur son corps. Il ne le fait plus passer dans le récit, in Jacques Rancière, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998, p. 98.

13 Il est, incidemment, étrange de constater que *Facebook* (le livre des visages ou de la face) nomme « image de profil » (*profile image*) l'endroit où l'on nous invite à déposer une photo de soi.

14 Francis Jauréguiberry, « L'exposition de soi sur Internet : un souci d'être au-delà du paraître » in Nicole Aubert et Claudine Haroche (dirs), *Les Tyrannies de la visibilité*, Paris, Érès, 2011, p. 131-144.



- 15 Herveline Gervilly analyse de tels dispositifs en prise avec des textes classiques : « Personnages, acteurs et spectateurs. Ce que la frontalité fait à la fiction. Frédéric Fisbach, Stanislas Nordey », *Ligeia*, vol. 81-84, no 1, 2008, p. 163-168. URL : [https://www.cairn.info/revue-ligeia-2008-1-page-163.htm].
- 16 Cette compagnie a été fondée par d'anciens étudiants du *Master Arts et scènes d'aujourd'hui* d'Aix-Marseille Université. Dans le cadre du projet pratique de leur Master, ils furent accompagnés par Anyssa Kapelusz, enseignante-chercheure et Michel Cerda, metteur en scène professionnel associé. Mise en scène : Renaud Pellegrino, Anaïde Nayebzadeh, Alice Leclerc. Avec : Maxime Saulnier-Gatefait et Océane Lutz. Création lumière : Alice Leclerc. Création sonore : Tito Loria. Collaboration artistique : Thomas Gasquet. Après plusieurs sorties de résidence, le spectacle a été joué au théâtre Antoine Vitez à Aix-en-Provence, le 7 avril 2021, dans le format d'une présentation réservée aux professionnels.
- 17 Klaus Handl, *Le Charme obscur d'un continent*, traduit de l'allemand par Henri Christophe, Éditions Théâtrales, collection « Traits-d'union », 2008. Seule la première partie du texte a été mise en scène, sans aucune coupe.

potentialités partenariales du sonore et de la projection visuelle ne sont pas négligeables, même si la dissociation du récit et de sa figurabilité ouvrent des battements interstitiels féconds, et même si les dispositifs bi, tri ou quadri-frontaux corrigent la perception faciale en complexifiant les positions actorales ainsi que les points de vue des spectateurs<sup>15</sup>, le travail de l'acteur se focalise sur les manières d'être-là et d'énoncer. Le spectre du jeu se rabat, un certain épuisement formel menace l'être en scène qui ne sait plus très bien où chercher ni comment manier l'énergie poétique propre à produire un déplacement dans les façons répertoriées de dire, de se mouvoir, d'être affecté et de penser. La frontalité qui fut l'une des émancipations du théâtre contemporain appelle peut-être aujourd'hui à être descellée de l'autorité à laquelle elle soumet la scène comme l'acteur.

## 2 Tentatives d'obliquités

Face à cet impératif implicite, certains gestes théâtraux cherchent, semble-t-il, des formules scéniques réinventées afin de redonner du jeu à l'acteur. Il ne s'agit pas pour autant d'un retour à l'alternance combinatoire de la face et du profil qui effacerait la séquence contemporaine et reprendrait insouciamment une tradition sans doute désormais révolue du jeu. L'investigation frontale a probablement laissé une trace indélébile dans les pratiques scéniques et peut-être également textuelles, avec laquelle il faut composer. Et il n'est pas étonnant que les tentatives qui vont être ici convoquées proviennent de compagnies jeunes pour ne pas dire émergentes, deux d'entre elles tout juste sorties de formation.

Ainsi en est-il de la compagnie Déliaisons<sup>16</sup>, organisée en collectif, dans la mise en scène d'un texte de l'auteur autrichien Klaus Handl *Le Charme obscur d'un continent*<sup>17</sup>. Le choix formel est des plus radicaux, simple et tout à la fois conceptuel : masquer presque complètement les deux acteurs en scène en les faisant jouer derrière la ligne diagonale continue d'une tenture, laquelle, ajourée sur certains pans, laissent parfois voir des fragments des corps, mais jamais les visages, et quelques éléments scéniques élémentaires : table, chaises, corbeille de fruits, lavabo. Se donnent donc rythmiquement à observer les pieds, le dos, le buste, les bras et les mains de présences actorales comme décapitées. Cet empêchement aussi déterminé de l'accès à la visibilité des acteurs, si ce n'est que partiel et ponctuel, opère une intensification de l'écoute mais aussi du regard, privé de la plénitude de l'objet et contraint de se concentrer sur les seuls détails acquérant de la sorte une valeur de gros plan. La privation visuelle crée dans ce dispositif une expérience d'allègement chez le spectateur : abolition du face-à-face, désengluement de l'image du corps, déprise des traits de l'individualité inscrits dans l'expression du visage. Jusqu'au moment des saluts, le spectateur ne pourra jamais voir la tête des acteurs ; et il est étonnant d'éprouver le champ plus large qui s'ouvre alors dans l'expérience sensorielle, imaginative et pour tout dire poétique, en prise avec la dramaturgie singulière de ce texte. Ce dernier présente dans une langue quotidienne un très long dialogue entre le propriétaire d'un appartement, Joachim,

et sa locataire, Corinna, médecin sur le départ pour le Pérou. Un vrai dialogue, donc, au sein d'une fable qui s'assume comme telle, mais qui est cependant troué d'étranges échanges d'ordre confessionnel (le deuil du frère puis de la mère, rapporté par Joachim), scientifique (description d'un lézard finlandais aux capacités de survie exceptionnelles), érotique (des récurrents commentaires sur le physique du compagnon de Corinna, apparemment déjà parti au Pérou), théorique (discussion effilochée sur Barthes et Foucault). Au fil des répliques et sous le couvert des mots, s'entrouvrent d'inquiétants arrière-fonds sur les pulsions sexuelles, de meurtre et de mort de ces personnages au profil pourtant si lisse. Dissimulés donc derrière la tenture, les acteurs renouent *a priori* avec toutes les possibilités du jeu de profil, esthétiquement protégés pourrait-on dire des pièges de l'illusion fictionnelle. Et cela à plusieurs titres : l'artificialité du dispositif leur permet d'entrer librement dans le jeu puisqu'ils se savent non vus ou très partiellement vus, de se concentrer sur l'énonciation à l'instar d'un théâtre radiophonique, de produire une écriture corporelle et gestuelle économique et fine lorsque des segments de leurs corps apparaissent dans les « fenêtres ». Le plus insolite est que cette libération de la latéralité garde cependant quelque chose de la frontalité. Bien que « masqués », les acteurs jouent pourtant absolument *devant* nous et d'autant plus en fait que, aveugles du regard des spectateurs, ils vont d'une certaine façon chercher ce regard dans la prononciation des syllabes, les intonations de la voix, la frappe rythmique des répliques, l'épure des postures corporelles qu'ils composent. Parce que mutilés sur le plan optique et coupés de leur perception du public, n'appréhendant donc que très peu l'expérience spectatorielle en cours, les acteurs exercent en fait dans leur jeu une très nette lecture dramaturgique du texte qui passe ainsi la rampe et donne une vue quasiment haptique des trajets souterrains de ces personnages écrits pourtant résolument comme des surfaces. La dialectique du visible et de l'invisible, du corps et de la chair, de la parole et du silence trouve là un terrain propice pour émettre ses battements. La facialité interdite semble alors comme s'entre-dire et se reconstruire essentiellement dans l'écoute mais également dans la sur-attention scopique voire fétichiste qu'appellent les brèves vignettes cadrant les corps tronqués. Délestés du poids de l'intégralité de l'image du corps et de l'aimantation du visage, dans une variation kleistienne de la grâce, les acteurs semblent réinvestir toute l'élasticité du jeu et s'affranchir, par l'artificialité de cette contrainte, d'autres contraintes intériorisées et non avouées de l'être en scène.



*Le Charme obscur d'un continent*

Photographies : © Loïs Simac



18 Cette compagnie émane également du *Master Arts et scènes d'aujourd'hui* d'Aix-Marseille Université. Conception et interprétation : Pamela Pantoja. Assistance à la mise en scène et création lumière : Alice Leclerc. Collaboration dramaturgique : Margot Lacaze. Direction d'actrice : Marion Pastor. Création sonore : Alex Frigoult. À la suite de différentes étapes et dans le cadre de la Biennale internationale des arts du cirque, le spectacle a été présenté à un public professionnel le 6 février 2021 au théâtre Antoine Vitez d'Aix-en-Provence.

*Je tirais pour toi* du collectif Merken<sup>18</sup> offre l'exemple d'une toute autre obliquité. Cette réalisation se fonde sur une mise en synergie du théâtre et du cirque, puisant son sujet dans la source documentaire. Seule en scène, une actrice témoigne de l'action d'un groupe de résistants chiliens à la dictature d'Augusto Pinochet, le Front patriotique, en insistant sur le rôle de Fabiola – pseudonyme de l'unique femme de ce groupe – et articule cet acte de résistance à celui de sa propre grand-mère chilienne qui rompit soudainement un jour avec éclat sa vie conjugale. Petite et grande histoire de cette nation réprimée, évènement politique et domestique glissent ainsi de façon labile de l'un à l'autre, tissant une interrogation de la féminité dans ses puissances d'émancipation. Sur un plateau quasiment nu, jonché de quelques pierres et de tas de sable évoquant le désert d'Atacama où furent enterrés les victimes invisibles de la dictature, l'actrice, frontale, énonce les faits historiques, restitue de façon très stylisée le drame familial ainsi que la tentative d'assassinat ratée contre Pinochet

du 27 décembre 1986. À un instant décisif de la description de l'attentat, elle se dirige vers le fond de la scène et fait face à un long pan de tissu tombé des cintres. Elle grimpe à la force des bras le long du tissu, renonce, recommence, puis dans le silence des efforts musculaires, elle se met à évoluer entre ascension et chute. À l'épreuve de la suspension et des contorsions physiques, enroulé puis déroulé dans le tissu, glissant le long de lui, se bloquant puis repartant vers le haut, son corps de profil devient lui-même un champ de tensions signifiant. Non pas glorieux et virtuose mais laborieux et pugnace, inscrivant les stratégies acrobatiques de la vie aux prises d'une texture mouvante et au contact littéral du péril de la chute. Une nouvelle dimension du jeu pleinement latérale apparaît alors, permise par le langage du cirque qui poursuit ainsi sur son propre mode, tacite et corporel, la narration du spectacle en embrayant d'une certaine manière une logique de ses sensations.



*Je tirerai pour toi*

Photographie : © Loïs Simac

De même, la dernière séquence du spectacle démine l'usage de la facialité et conjugue pertinemment la frontalité du théâtre à la circularité de la piste du cirque. L'actrice noue patiemment sa longue chevelure en une tresse solide et compacte – nouant ainsi par métonymie les différents fils du sujet du spectacle – à un anneau qui va être suspendu à une guinde descendue au milieu du plateau. Elle accroche donc l'anneau à cette guinde et entame lentement une suspension capillaire. Là aussi, elle décompose chaque mécanisme qui met le corps à l'épreuve de cette surprenante et douloureuse traction. Elle se fléchit sur ses jambes, laissant lentement la tresse se tendre vers le haut et le visage se déformer en suivant le même mouvement. Puis, ainsi capilotractée, elle se déplace sur le côté, agrandit l'espace circulaire, presse le pas et prend l'élan nécessaire pour se balancer sans plus toucher le sol, reprend prise du pied et valse de nouveau dans de nouvelles courbes aériennes. Encore une fois, la narration devient un pur geste qui se substitue au langage et le continue autrement, mettant en œuvre du symbolique retenant le sens sur son corps, et ne s'adressant plus directement aux spectateurs. Enfin, elle s'immobilise frontalement au lointain puis s'élance et décolle vers la salle, survolant presque les premiers rangs des spectateurs. Son mouvement régulier d'avancé et d'éloignement, du lointain à la face, de la face au lointain,

- 19 Conception, mise en scène : Marie Lelardoux, en étroite collaboration et avec Anne-Sophie Derouet, Johana Giacardi, Vincent Joly. Univers sonore : Josef Amerveil, création lumières : Béatrice Kordon, régie son : Antoine Perrin. Présentation professionnelle au théâtre Antoine Vitez à Aix-en-Provence le 24 avril 2021.
- 20 Le travail sur les lumières, créées avec la chef opératrice de cinéma Béatrice Kordon, s'appuie sur le langage cinématographique. La lumière prend ici la place de la caméra et aussi des techniques de montage : des filtres, des zooms, des fondus au noir, des ouvertures au noir, des fondus enchaînés... Tous ces codes qui disent le temps qui passe, une rupture, une ellipse.

*Je tirerai pour toi*

Photographie : © Remi Blasquez.....



le visage impassible mais aux traits étrangement difformes, s'apparente tout à la fois aux flux de la marée et aux scansion de la pulsion de vie mesurant pourtant sa vulnérabilité, tandis que s'élève en voix off la clameur d'une manifestation récente au Chili s'insurgeant contre les résurgences de l'injustice économique durablement ancrée par le système Pinochet.

La frontalité actorale est ici comme déjouée par la transfiguration circassienne qui reprend à son compte mais fait jouer tout autrement la polarité de la face et du profil. Par le tour de force et de forme qu'elle imprime au corps et à ses pouvoirs signifiants, elle expérimente la latéralité tout autant qu'elle tord et s'affranchit de la valeur d'usage convenue de la facialité.

Dans *Intérieur table (sur le jour fugace)*<sup>19</sup>, la compagnie Émile Saar interroge le moment du repas de famille. Elle s'est inspirée de nombreuses scènes de film focalisées sur ces temps quotidiens où des êtres sont rituellement réunis, au sein desquels des échanges souterrains s'organisent, où s'amorcent à bas bruit des prémisses de crise sans point d'acmé. Le spectacle procède d'un montage à vue de ces fragments de repas, de l'apparition puis du glissement d'une séquence à l'autre : préparation liminale, scène jouée avec peu d'accessoires mais dans une forte précision de la gestualité touchant parfois à la pantomime, évanouissement de la scénographie minimaliste et préparation de la séquence suivante ; le spectateur est rythmiquement embarqué puis débarqué de la fiction tout en observant continuellement la fabrique des choses. Trois acteurs se distribuent dans tous ces rôles et se modifient là aussi à vue pour convoquer tels personnages de Pialat, Bergman ou Pasolini. Dans cette recherche d'une forme de *reenactment*, le langage propre du cinéma se décline sur le plateau de théâtre en le transformant imperceptiblement : économie des mots, attention prosodique particulière aux intonations, hauteurs et rythmes de la voix, exécution d'une partition gestuelle ayant sa valeur en soi, cadrages des angles et vectorisations des corps, traduction scénique des mouvements de caméra<sup>20</sup>, cela sur fond d'espaces sonores semblant provenir des sources filmiques mais créées en fait pour le spectacle, lesquels donnent une étrange réalité référentielle à ces reconstitutions stylisées, presque marionnettiques. Bien

que tout soit visible jusque dans chaque transition réalisée sans aucun passage au noir, il semble qu'on soit convié à un théâtre d'écoute. Comme si l'on écoutait la bande-son d'un film avec une figuration silhouettée offerte à la vue. Invités à adopter l'insolite statut « d'ombres organiques », les acteurs investissent la mémoire des films, des scènes prélevées, des personnages comme des acteurs qui les ont joués ; ils les citent et les rencontrent en eux-mêmes, les reproduisent et les traduisent avec la singularité de leur être. Dans ce travail qui prend son origine dans les techniques spécifiques du cinéma, la frontalité se dissipe. Les acteurs n'ont pas à chercher l'adresse directe aux spectateurs tout comme une exposition faciale de leur présence, tels ceux du cinéma qui ne regardent jamais ou que très rarement la caméra en face. Tour à tour accessoiristes, scénographes et interprètes, ils dessinent devant le public les grandes lignes de ces séquences et creusent incidemment leurs mises en détails fictionnelles fugaces. Des axes assez inédits, de dos, de profil, de trois/quarts se réinventent dès lors en toute liberté et explorent tous les coins du plateau afin d'y construire des lignes de tension signifiante entre les corps et y faire vibrer l'espace comme le temps. La transversalité artistique qui est ici à l'œuvre ouvre à l'acteur d'autres configurations scéniques ainsi qu'un rapport fortement plus indirect aux spectateurs, ce qui n'est pas sans effet d'intrigue et d'involution pour l'écoute et le regard de ces derniers.



*Intérieur-table (Sur le jour fugace)*  
Photographie : © D. Nadeau



*Intérieur-table (Sur le jour fugace)*

Photographie : © D. Nadeau.....

Trois tentatives d'obliquités, donc. Trois essais diversement motivés d'abolir, d'altérer, de déstabiliser du moins le jeu frontal contemporain. Sans être forcément exemplaires ou emblématiques, ils fraient des voies alternatives à l'acteur afin que ce dernier se délie de l'attache faciale et se mette de nouveau à jouer en se désincarcérant de cette vectorisation devenue sans doute relativement asphyxiante. Il est intéressant de noter que ces échappées trouvent leur source soit dans la contrainte d'un dispositif d'entrave (l'invisibilité et la fragmentation des corps), soit dans un langage transmédiatique (la conjugaison du théâtre et du cirque, celle du théâtre et du cinéma). Pour sortir des lois que la scène s'est dictées à elle-même, sans doute faut-il forcer quelque peu le trait, recourir à d'autres médiums et à leurs puissances de corruption et d'ensemencement. Notre monde contemporain, gorgé d'écrans, nous pousse à tout dévisager de pleine face et à y exposer de même régulièrement notre propre face. Nous sommes pris dans cette saturation qui confine à une possible saturation de nos capacités sensibles, imaginatives et projectives. Sans doute faut-il alors chercher d'autres modalités d'*envisagement* des choses qui puissent nous redonner de la perspective. Lâcher, en quelque sorte, la proie pour l'ombre...

# certains regards

Cahiers dramaturgiques

## Préface

YANNICK BUTEL La frontalité ou « l'effet Méduse »

## dramaturgie L'Enjeu

Arnaud MAÏSETTI La mort en face, ou le chemin de la Méduse  
À propos du *Jardin des Reliques* de Patrick Kerman

## dossier La voix est libre

Arnaud MAÏSETTI La frontalité est un passage obligé, un cheminement intime  
Entretien avec Hala Moughanie

## critiques Lecteurs/spectateurs

Robert BONAMY Nazim Djemaï, les bandes d'*a-mateurs*. En hommage à Nazim Djemaï, 1977-2021

Isabelle ALZIEU Front, face, façade

Christine DOUXAMI Le folklore luso-brésilien : la non-frontalité, résurgence du dionysiaque  
ou source d'inspiration créatrice et démocratique ?

Louis DIEUZAYDE Devant l'acteur. La frontalité en question

Anyssa KAPELUSZ Comme un « coup de tête ». Paradoxes de la frontalité au théâtre

Gilles SUZANNE Aux arts etc., ou la médiation culturelle

Yannick BUTEL « Tourner autour des œuvres » ou le devenir garde-fou...

## arts de la scène La librairie

Laure CIOSI Des dispositifs frontaux aux dispositifs génératifs d'émancipation  
et de sens commun en médiation culturelle des arts  
À propos de *Réactiver le sens commun. Lecture de Whitehead  
en temps de débâcle* d'Isabelle Stengers

## Espace sonore Pièce audiophonique

En raison des dispositifs sanitaires mis en place pendant  
la COVID, il n'a pas été possible de réaliser, exceptionnellement,  
et pour ce numéro 11 d'*Incertains Regards*, un enregistrement audiophonique.